

国风楚韵：荆楚画派的艺术风格论¹

邓鸿涛

(湖北大学 艺术学院, 湖北 武汉 430062)

【摘要】：画派研究是明代董其昌以来美术史研究的重要课题之一。21 世纪初期定型的荆楚画派重视传统，以其明确的指导思想、熟练的笔墨技巧和生动的作品气韵，迅速成为中国现当代最具影响力的画派之一。荆楚画派的艺术追求和实践探索主要体现在：崇尚浪漫思想，气韵灵动飘逸；倡导传统精神，笔墨相映成趣；追求博大厚重，色彩奇幻瑰丽。荆楚画派虽然目前处在艺术探索的初期，艺术表现语言没有高度统一，但在理论共性与个体自觉、继承传统与时代使命、厚植根基与创新发展等层面都为今天湖北绘画艺术界带来了不少有益启示。

【关键词】：荆楚画派；国风楚韵；艺术风格

【中图分类号】：K203；G127 **【文献标志码】**：A **【文章编号】**：1001-4799 (2018) 03-0159-07

辛亥革命后，文艺革新成为历史潮流与趋势。全国文艺界积极探索，在 20 世纪涌现出京派、浙派等一系列特色鲜明、影响卓著的画派。与此同时，荆楚大地的艺术家也开始了营建地方画派的早期探索。21 世纪初荆楚画派基本定型，它重视传统，以明确的指导思想、熟练的笔墨技巧和生动的作品气韵引来学界的关注和热议，迅速成为中国现当代最具影响力的画派之一。

画派研究是明代董其昌以来^[1]美术史研究的重要课题。早已有不少学者对京派、浙派等 20 世纪涌现的重要画派进行过深入研究，而对于经百年孕育而新生的荆楚画派，学者们的研究和论述屈指可数：2010 年边广兰在其发表的论文中率先提出了“荆楚画派”这一学术概念。之后许多有关荆楚画派的学术讨论，多散见于湖北本土的一些学术研讨会上，对画派流变及艺术特征的把握深度有限。2014 年大型系列画集《荆楚画派——中国画名家作品集》出版，因其以作品展示为主，并未对荆楚画派进行理论总结。而就湖北艺术界的现状而言，荆楚画派的理论研究和其实际影响力并不匹配，因此清晰梳理荆楚画派的流变、艺术追求并思考其当代启示，具有理论价值和现实意义。

一、荆楚画派的由来

如果我们把 20 世纪出现的京派视为“北派”、浙派视为“东派”、岭南画派视为“南派”、长安画派视为“西派”，荆楚画派则视为“中派”，各派的旗帜都非常鲜明。20 世纪 20 年代出现的京派^[2]可分为两路，一路是陈师曾、齐白石等人的传统路线，另一路是继承发扬徐悲鸿、蒋兆和等人西学东渐的美学理念，严谨、深入、厚实，推崇现实主义风格^[3]。浙派以方增先、周昌谷、李振坚等人为代表，他们在继承传统笔墨和花鸟画特点的基础上，注重书法用笔，融灵动、滋润、变化、多彩等特点，展示了江南人的灵秀聪颖。广州的岭南画派以杨之光、伍启中、林墉等为代表，他们继承高其佩、赵少昂、关山月等人的笔墨色彩，笔法清润、流光溢彩。注重装饰性造型，擅长使用重彩勾填法，华丽饱满，轻盈多姿。西安的长安画派，以赵望云、石鲁首倡，刘文西、王有政、郭全忠等为中坚，他们以现实生活为基础，笔墨厚实、质朴，着力塑造西北庄稼汉淳朴、憨厚、豪放、粗犷的形象。新中国成立后在全国诞生的第一个地域性画派是出现于 20 世纪五六十年代的关东画派，它以沈阳为中心，以

¹【收稿日期】：2017-11-03

【基金项目】：国家社会科学基金资助项目：2015FF02984

【作者简介】：邓鸿涛（1985-），男，河南平顶山人，湖北大学艺术学院讲师，法学博士，主要从事民族美术、中国画研究。

王盛烈、孙恩同、王绪阳、许勇、赵华胜等为代表。该画派的艺术主题鲜明，关注人生、关注社会、关注历史；在绘画风格上，造型扎实、墨色浓郁、厚重、注重气势，拥有《八女投江》（1957年，145cm×392cm）等一系列感人至深的现实主义风格作品。20世纪六七十年同时出现了浙派、岭南画派、长安画派。

与这些地域性画派的流变相对应，作为“中派”的荆楚画派可如此界定：荆楚画派是以当代湖北省会武汉为集聚中心，以湖北省国画院为大本营，以荆楚文化精神核心为给养，以社会主义文艺思想为宗旨，以湖北风土民情为主要表现主题，以传承创新国风楚韵为艺术精神，能兼收并蓄现当代绘画艺术的各种营养元素，具有鲜活生命力和蓬勃发展前景的地域群体性画派。

荆楚画派的肇端，始于20世纪初湖北地区的现代美术教育。当时南京两江优级师范学堂、浙江两级师范学堂、上海美术专门学校、北平艺术专科学校等现代艺术教育机构相继成立，其人才培养和艺术风格传承影响至今。1920年4月创立的“武昌艺术专科学校”（初名“武昌美术学校”）则是中部地区美术教育的重要代表。武昌艺专的办学从中学部到专门部，从学校因战争西迁到和平后重新回迁武汉，又数次重组、合并，最终形成了今日蓬勃发展的湖北美术学院。这所学校坎坷的办学历史，加上张肇铭、王霞宙、张振铎这三位武昌艺专的肱股之臣丰富的学艺经历，间接地为武昌艺专带来了融合各派之长的机遇。武昌艺专是孕育荆楚画派的摇篮，是中部地区绘画艺术生长的重要园地。张肇铭、王霞宙、张振铎等先辈们成为了荆楚画派的第一代奠基者。他们培养了汤文选、周韶华、鲁慕迅、冯今松以及毕业于中央美术学院的邵声朗等后辈之中流砥柱。如今，周韶华等名师又培养出了陈迪和等新一代的荆楚画派中坚力量。

2010年边广兰发表文章《论荆楚画派的构建》，率先公开提出了“荆楚画派”这一学术概念。2012年10月，由湖北省文联主管的省级专业画院——湖北省国画院应运而生。该画院陆续聚集了全省60多位志同道合的优秀国画家。2013年3月，湖北省国画院首次举办院展。全国著名美术评论家孙克、王镛、尚辉等专家在研讨会上指出，这个朝气蓬勃的学术方阵可以称为“荆楚画派”。同年4月，湖北省文联主席熊召政与湖北省国画院院长陈迪和等人座谈时提出，要吹响“荆楚画派”的集结号。同年12月，“荆楚画派”获中国美术家协会主席刘大为的肯定，并题写了“荆楚画派”的牌匾。2014年1月，《美术报》专版介绍了“荆楚画派”的35位画家。同年2月举办的“丹青楚韵——湖北省中国画晋京展”更是对“荆楚画派”在全国书画界的脱颖而出起到了催化作用。同年12月，大型画集《荆楚画派——中国画家作品集》丛书正式出版发行，并被收入中国文联2014年年鉴。全套画集收录了湖北省48名知名画家近1500幅作品图片，“以期梳理当代湖北中国画学的文脉与特征，探寻地缘文化对中国画现代性转型持久而深刻的影响”^[41]、比较2014年1月《美术报》专版介绍的“荆楚画派”35位画家名单和同年12月大型画集的48位画家名单，可以发现：①安忠、余昌宇、张健、邓朝金、戴启顺、刘革法、王振杰、胡长森、刘成春、卢平安、涂同源、胡智勇、曹晓凌、程志辉、闵鹏、陈迪和、叶利平、胡学武、刘正洪、谭崇正、郑瑰玺、李平、徐进波等27位画家两次均在列。②画集的名单中去掉了《美术报》名单中肖安民等8位画家的名字；增加了张肇铭、王霞宙、张振铎、周韶华、汤文选、陈作丁、张善平、鲁慕迅、冯今松、梁岩、汤立、孙恩道、魏金修、陈孟昕、李乃蔚等21位画家的名字。尽管“荆楚画派”代表画家在发展变化，但核心代表人物基本稳定，而且逐渐体现出清晰而有序的历史传承性。

可见，“荆楚画派”经历了张肇铭、王霞宙、张振铎等先辈的奠基，经历了开启中国画新风尚的汤文选、周韶华、鲁慕迅、冯今松等前辈的引领，现已初步形成了以陈迪和、安忠、余昌宇、张健等人为代表的中青年画家群体。

二、荆楚画派在理论追求与实践探索中形成的艺术风格

荆楚画派强调在回归中国画传统笔墨精神之基础上探索创新，这种创新又和弘扬国风、楚韵紧密相连。荆楚画派已经初步确立了“传承、创新、国风、楚韵”的艺术精神。孙克、王镛、尚辉等全国著名美术评论家也曾在学术研讨会上指出：湖北省国画院在中国画的传统回归和现代化拓展上走出了坚实的步伐，并已从传统的荆楚文化内在精神深处呈现出中国画的现代性延展。

（一）崇尚浪漫思想，气韵灵动飘逸

荆楚画派的血液里崇尚浪漫思想，这一思想促使其不断追求气韵的灵动飘逸。荆楚画派所崇尚的浪漫思想，渊源有自，很大程度上得益于荆楚文化中的老庄玄学精神和以《楚辞》为代表的浪漫主义文学精神的深度浸润。老庄玄学是魏晋时期到宋朝中叶之间出现的一种崇尚、研究和解说老庄思想为核心的一种哲学思潮。“‘有无体用’、‘虚静逍遥’、‘得意忘象’作为三位一体的玄学本体论，为意境的理论产生提供了本土思想资源。意境是‘意象’与‘气韵’两大审美范畴的融合”^[5]。因为老庄故地在传统的荆楚之域，因此其后的玄学思潮对荆楚文化的形成具有重要影响，而表现在艺术上则体现为：对自然美的欣赏突破了“比德”的窠臼，转向注重欣赏大自然甚至宇宙自有的勃勃生机和审美价值，所谓“道法自然”。这直接影响到“中国绘画艺术的重心——山水画，开端就富于这玄学意味……，它影响着一千五百年，使中国绘画在世界上成一独立的体系”^{[6]187}。

荆楚画派的画家们对玄学的思想有天然的继承和自觉的融汇。他们强调审美主体的超越世俗心胸和审美素养，这样才能具备发现美、捕捉美的能力。他们重视“天人合一”，认为人是宇宙本体的构成部分，人和客观世界总是相互包容，和谐统一。画面中用笔、用墨、用色等都是和画家的内心情感相统一的。荆楚画派的造型思维反映出整体意识和直观感性把握、主张人与自然和谐统一，重视人的情感体验，在创作的意识层面有对宇宙观念的宏观把握。

荆楚画派强调对中国传统美学精神和荆楚文化的传承。荆楚文学中以《楚辞》为典型的浪漫主义文学精神，对荆楚地域的文人传统、文化传承以及艺术流变具有深远的影响，并上承庄子的浪漫主义哲学精神。荆楚画派画家们的思想自由浪漫，这是流淌于他们血液的一种内在气质。他们的审美思想世界里十分重视元代山水画家黄公望所说的“随机应变”。绘画创作中，时常会出现一些偶然的审美因素影响，随机应变地抓住这种偶然，往往成就自由自在、始料不及的审美效果。中国画的写意性和随机应变可以说是相伴而生的，或意在笔先，或笔在意先。往深层思考，随机应变其实包含了“法无定法，非法法也”的哲学思想。荆楚画派的画家对老庄哲学和浪漫主义艺术精神有深刻的理解。他们认为：“人品、学养、天分，是实践美学的决定性条件，意境创造是中国画的灵魂，神韵是化境的最高表现，……‘道法自然’……是天地同和这个大规律。”^[7]这里的神韵就是气韵。“气韵生动”是南齐画家谢赫《古画品录》之“六法论”的第一论和绘画品评的最高标准，它是指中国画的内在神韵达到了一种生命的律动。直到今天，它仍然是指导中国画创作与品评的最高准则。

孙恩道的《一帘幽梦》（2006年，136cm×68cm）描绘了一位妙曼的女子，她手执团扇，倚坐榻前，顾目而盼，室内的盆栽梅花、兰草、女子身后的竹帘，竹帘后面缥缈的树冠，共同营造了芝兰之室的幽香。这件作品在画面所描绘的内容上抒发了画家的浪漫情怀，在墨色变化、空间营造上体现出气韵的灵动飘逸。他的《阳春亮宝图》（2011年，68cm×136cm）以雅致的淡墨淡彩描绘了一组文人雅士鉴赏书画作品的场景，画中的佳人、佳作、被鉴赏的精致手卷、画筒里的卷轴、桌案上的典籍、瓷器、窗外的梅花，一应俱全但都不追求细节雕饰，人物面部表情和肢体语言，栩栩如生。作品的灵动气韵，既体现出画中人物的高逸格调，也展现了画家本人的浪漫思想。

胡智勇内心的浪漫主义情怀，使他在云南少数民族女子形象上找到了强烈的情感共鸣。婀娜多姿的傣家女孩，纵情欢乐的泼水节，热情开朗的民族性格，都使他流连忘返。《有梦的季节》、《澜沧江畔》系列、《水之祈》系列都在以傣家女孩为载体纵情抒发他的自由浪漫情怀。他的《香溪伊人》（2013年，136cm×68cm），用极淡雅的笔墨描绘了昭君进宫前的温婉、可爱、朴素、甜美、水灵和阳光等形象气质。昭君回首顾盼，背景处理寥寥数笔，自由随意。画家以自由浪漫的想象刻画出了昭君呼之欲出的动人形象，令人难忘。

谭崇正的《怀素书蕉图》（2013年，136cm×68cm）中，怀素和尚盘腿席地而坐，一手握长毫，一手拂袖，以蕉叶为素，弓背侧目，挥毫习书。谭崇正笔下的怀素和闲置于地的茶壶、果盘，身后的顽石、芭蕉、竹子一起，构建了一个自得其乐、物我两忘的艺术境界。画家谭崇正通过《怀素书蕉图》、《鸣琴图》（2014年，68cm×68cm）、《音传古今知音稀》（2014年，136cm×68cm）等一系列作品从描绘内容上诠释了其自由浪漫的审美思想，而在笔墨语言和人物造型上表现出灵动飘逸的气韵效果。传统中国画有墨分五色之说，五色乃焦、浓、重、淡、清是也。唐代画家张彦远在其《历代名画家》里说“运墨而五色具”，而谭崇正弱水三千，只取一瓢饮。他在水墨技法上的突出贡献在于：他在精研前人“五墨”的基础上苦苦探索，创造性地提出了“九水一墨”的新理论，致力于开拓淡墨技法的表现力。仍以《怀素书蕉图》为例，整幅作品用墨极其清淡，无一处浓墨，却能不失

厚重感，难能可贵。他的技法语言常常是先淡墨勾线，墨线半干未干时在局部原墨线的基础上再以毛笔蘸清水复勾，借助宣纸的自然渗化属性使线条的墨色呈现出半透明的水润效果。另外在某些局部冲以大面积的淡墨色块，仍是在色块半干未干时以清水复冲，使画面的墨块呈现灵动、飘逸、轻盈、斑驳、水润、清幽、干净、利落等审美效果，淡而不浮，尽显雅韵。

（二）倡导传统精神，笔墨相映成趣

“荆楚画派”倡导创新要根植于回归传统之基础。这种对传统的回归一方面体现在厚重、多变的笔墨语言上，另一方面体现在飘逸、灵动的意象性造型上。气韵灵动飘逸的意向性造型又和笔墨的使用息息相关。气韵是内在心声，笔墨是外在轨迹。

“笔墨是中国画重要的艺术表现形式，它以‘骨法用笔’的抒写功能，展现线条的独特魅力，以墨色的独特韵味呈现感人的艺术效果”^[8]。考究“荆楚画派”的作品造型会发现，他们反对严谨、扎实、一丝不苟的现实主义路线，而是通过用笔用墨的丰富变化来展现作品的神采气韵。这些特征都大异于京派、关东画派的现实主义造型方式。陈迪和等“荆楚画派”的骨干成员发表了一系列文章，阐述其回归传统的观点：“立足传统是中国画发展的根本”^[9]，“民族文化的纯正性和独立性是一个民族强大的象征”^[10]。国画泰斗周韶华在晚年也开始注重回归传统。他强调：“要遵循‘道法自然’这个大规律，懂得天地同和这个大规律，才有大视野、大思维，传承上下五千年的大传统，这样来思考中国画的再发展，才能迎来中国画的新气象、大气象，才能与民族伟大复兴相匹配。”冯今松也借用唐代名相魏征《谏太宗十思疏》里的话强调传统的重要性：“‘臣闻求木之（长者），必固其根本；欲流之远者，必浚其泉源；思国之安者，必固其德义；源不深而望流之远，根不固而求木之长，德不厚而思国之理，臣虽下愚，知其不可。’治艺之道亦然。‘固本’、‘浚源’，为创新发展提供了一个广阔的天地。”^[11]

周韶华的《汉唐雄魂》系列组画构图都分上、中、下三部分，上部为墓室壁画中的飞天、祥瑞等背景形象，中部为西汉霍去病墓的动物石雕精品为主，下层是表现生产、生活场景的汉画像石。飞天和祥瑞代表的是“引魂升天”的古代朴素思想，陵墓雕塑作为镇墓兽在汉唐时期广泛使用，代表了对神鬼的敬畏；下层刻画世俗生活的画像石是对人的充分写照。“天”、“地”、“人”这一古代中国朴素哲学观，在周韶华的作品中以重构的手法呈现出来。我们能清晰地从这一系列作品感受到古代楚文化艺术精品——长沙马王堆出土的T形帛画里映射出来的传统精神。

水墨画的可贵之处在于它的自在性、从容性、超越性以及高水平的笔墨所能传递出的永恒的幽静^[12]。鲁慕迅的《鱼戏图》（1990年，68cm×68cm）以大俯视的两片荷叶作为画面主体，占据了画面80%的位置，而上下两侧靠近画面边缘的位置，则安排了密密麻麻的小金鱼，显示出了密中有疏的节奏对比。荷叶不但有强烈的大小团块对比，还有斑驳的色彩，形成波光粼粼的审美效果。荷叶看似占据了极大的面积，却是为了烘托小鱼，渲染气氛，而与金鱼相映成趣。

余昌宇的笔墨语言也很有代表性。他在创作花鸟画时，重视中国现存最古老的绘画论著《古画品录》里所说的“骨法用笔”，着迷于线条的表现力。他不愿面面俱到寻求对象刻画的准确度，而是强调发挥主观性意识，注重强化、夸张对象感人的局部，笔墨挥洒自如，酣畅淋漓，富有神韵。在他的作品中可以感受到深厚的传统绘画功底，又有明确的现代性思考，洋溢着画家对生活和艺术的激情。以其小品画《一路连科》（2014年，68cm×68cm）为例。占据画面中心的水鸟，画家用酣畅淋漓、极富变化的淡墨描绘其身体细软的羽毛，完美展现了“水破墨”的传统笔墨技巧。水鸟的头部、脚掌以及配景的两支莲子都以书法用笔即兴刻画，富有弹性又不失变化。水鸟伸展的翅膀外边缘和尾部，则用浓墨加向外舒展的飞白丝线来展现水鸟主体羽毛的硬朗感，以及水鸟高超的身体平衡技巧。整幅作品“笔简意赅”，既展现了中国画线条造型的独特魅力，也充分发挥了笔的灵动飞舞和墨的干湿浓淡。

对中国画家而言，如何更好地运用毛笔，其实是一种方法论。陈迪和可以说是荆楚画派新生代的核心人物，他继承传统用笔方法，又在不断的探索中开拓出了独特的方笔山水。“‘陌生’的方笔山水开创了一个属于陈迪和，也属于中国的山水文化新篇章……他是少数能够把握传统艺术奥要的人，也是少数能够弥补传统空白的人”^[13]。中锋、侧锋和逆锋是众所周知的三种主要笔法，三种笔法又幻化出了勾、皴、点、染、浓淡、干湿、方圆等多种笔法，传统笔墨功力极其深厚的现代山水画大师黄宾虹也提出过“平、圆、留、重、变”的用笔主张。黄宾虹的所有用笔主张都是基于锥形笔尖基础上的中锋用笔。而陈迪和的

“方笔法”看似陌生，其实也有深厚的传统渊源。“南宋四大家”之一马远以斧劈皴画山石，就是使用“方笔法”的一处例证。康有为在其《广艺舟双楫》里讲书法的用笔之妙时也曾说：“方用顿笔，圆用提笔，提笔中含，顿笔外拓，中含者浑劲，外拓者雄强。”魏碑《龙门造像》对方笔的使用则更为明显，清代扬州八怪之一金农的创造的“漆书”书体更是一个典型例证。可见，方笔的使用有悠久的传统，只是不曾有前人专门将其发展为中国画的一种笔墨技法。陈迪和的方笔山水虽然呈现出满构图的效果，却能满而有序，不时空灵，笔墨精于变化，节奏和谐有趣。他的方笔法并不是每一笔都用，而正是像康有为所说的能圆能方，因形而异，随机应变，自然生发，幻化无穷，自然天成。所以，以陈迪和等新生代核心人物为代表的荆楚画派，既在延续传统的笔墨精神，又在努力开拓前所未有的新的笔墨表现空间，追求笔墨相映成趣的审美效果。陈迪和的艺术追求在其《鼓鸣山写意》（2010年，180cm×97cm）、《乡路》（2010年，180cm×97cm）、《大洪山》（2014年，248cm×129cm）等一系列作品中都有很好的体现。在这些作品中，扁平状的笔墨效果上下左右、宛转翻飞，刷染、点染相融或互破，显示出巧妙的层次感和空间感。

笔、墨等工具媒材的不断进化，为中国画本体生长提供了首要的动能，而笔、墨、色相互交融，综合运用，又生发出多样化的中国画表现语言^[4]。孙恩道的《研墨图》（2011年，136cm×68cm）通过奇巧地设计一片芭蕉叶的造型，顿时活跃、灵动了整幅画面。这片叶子从画面左侧垂直方向的黄金分割点处生发，通过一条极富张力的弧形叶脉线条将观众的注意力从居于画面下方的人物形象逐渐牵引到画面上方的空旷地带，再进一步牵引到画面以外。人物衣纹线条的处理，起承转合，尽显传统书法功底。芭蕉叶子的处理，则娴熟地使用了“浓破淡”的笔墨技巧。

（三）追求博大厚重，色彩奇幻瑰丽

荆楚画派的造型注重由技术升华为“道”，而这一“道”对于荆楚画派的造型而言，尤其体现出化繁为简、博大厚重的特点。道进乎技，是《庄子·养生主》中“庖丁解牛”这一故事的核心思想。庖丁说：“彼节者有间，而刀刃者无厚；以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣。”可见，技术到了这个层面就升华为“道”了。绘画技术又何尝不是如此，对绘画事业持之以恒、锲而不舍，便能逐渐达到和庖丁一样的境界：眼中无牛，心中有牛，心领神会，化繁为简，自由轻松，博大厚重。

李乃蔚是全国屈指可数的重量级国画家之一。他的代表作之一《银锁》（1999年，180cm×180cm）耗时两年完成，用极写实的工笔画法描绘了一位鄂西土家族姑娘，她身着有碎花蓝布花边的白上衣、大红色裤子和手工绣花黑布鞋，戴银锁，手捧竹筛，静静地坐在一张带靠背的旧式木椅上，背景是农家小院的秋收场景。她的衣服满是布褶，虽蓬松却不失得体，白皙的手脚上，隐隐显出健康的脉管。她完全没有城市中美女所常见的妩媚感和肢体的暴露，而是一种白莲花一样宁静、素洁的美。作品用浓重的色彩对比，表现了安闲静美的世外感觉。2000年，该作品作为第九届全国美展获奖作品到日本参展，被日本列入海报招贴类，因为他们不相信这是一幅中国画，不相信宣纸和中国画颜料能达到如此厚重、写实、色彩丰富、变化微妙的艺术效果。《美术》杂志主编尚辉曾指出：《银锁》在中国画传统的边缘又有新的拓展。李乃蔚的人物画富于才华、功力扎实、技艺精道，具有时代探索精神，形象生动，从而具备经典意义。他的作品正是庖丁所要传达的道进乎技这一重要观念的真实写照。

荆楚画派的画家们遵循老庄思想，认为要顺应自然规律，从微观、宏观到宇宙观来认识整个自然，才有可能进入艺术上的神韵化境，才能不断推进中国画的发展。认为只有遵循“道法自然”、天地同和的大规律，才有可能在作品中呈现中国画和中华民族伟大复兴相匹配的新气象和大气象。

魏金修的《秋实》（2004年，55cm×191cm）、《露气图》（2006年，84.5cm×290cm）、《荷塘晨雾之一》（2007年，97cm×227cm）等很多作品以荷花为载体，但抒发的却不是小家碧玉的小情调，而是以极其大胆、极富变化的用笔，塑造出博大、厚重、雄浑、混沌、饱满、极富张力的造型效果。他用非同寻常的视角为观众带来了一场视觉盛宴。樊枫的《最爱湖东行不足》（2013年，146cm×360cm）以宏大的构图描绘了湖边的惬意风光。画面中的松树遒劲有力，支撑了画面一半的空间，并外延到画面顶端以外，松林的缝隙中露出民居、凉亭的一角，有贤者抚书端坐。正应了画中题款：“最爱东湖行不足，绿树阴中听书声”。即使是幽静的作品主题，也不失博大厚重的气度。

赋色奇幻瑰丽是荆楚画派的作品的一个特色。这一特征和荆楚艺术用色传统一脉相承。楚文化对荆楚画派的色彩运用产生了直接的影响。楚艺术中有崇尚华丽的特质，并将这种特质物化，呈现给我们一个狂放率直、明艳夺目的色彩美。

在众多诠释荆楚文化的艺术探索中，陈孟昕的作品独特而深刻。他在精研前辈两种传统画法的基础上融会南北，形成了自成一家作品格调。他以写意的心态画工笔，又以工笔的意趣画写意。他的工笔画展示出镂金错彩、完整统一的视觉效果。他的小品画，往往适度变形，透露出素染浅降的清雅、古典的诗意、韵致和结构，耐人品味。北人（燕赵）南养（荆楚）的陈孟昕，形成了用笔清新流畅、用色细腻凝重，既纤秀浓丽又带有浪漫、诡异色彩的艺术风格，达到了古雅劲健、活泼自在、象在画外的艺术境界。他的工笔多表现南方民族地区的风俗。蓝绿色是他长期的精神主色。他的作品中天、地、人浑然一体，和谐统一，如梦如幻。他的作品《一方水土》（1994年，220cm×210cm）中塑造了100多个苗族风情人物，人物神情动态生动有趣，造型穿插错落有致，并巧妙运用植物和云朵分割画面空间，表现出在鲜明地域特色的环境中人和自然的和谐关系，彰显出他对生活和生命的赞美。他的作品《暖月亮》（2011年，220cm×230cm）一反海派之前的传统国画不重视色彩运用的审美倾向，以奇幻、纤秀、瑰丽的色彩碰撞，清新流畅的艺术语言，通过贵州的朴素风情，营造出诗情画意的浪漫意境，并将人的精神引入自然的生命，随自然同呼吸。

胡智勇的《生命鼓舞》（2011年，195cm×195cm）赋色极显张力。升腾的火焰的色彩充满了画面的每一个角落，大鼓的颜色和火焰的颜色合二为一，鼓手的手中飞动的鼓棒的火红色又和画面背景中的火红色相得益彰，甚至鼓手的肤色也因为火红的气氛熏染加之剧烈的舞蹈而变得红彤彤的。荆楚画派的画家们之所以对火红色有如此的挚爱，源于红色和黑色是楚先民在其艺术中最钟爱的主色调。红色作为楚人用色的主色之一，也有一个自然选择的问题。一是红色波长刺激最远，容易引起楚人的注意；二是取用方便；三是其颜色可能与维持生命的鲜血和火有关，火（红色）的燃烧和火的熄灭（黑色）容易使人联想到从鲜活的生命到死亡的过程。同时，火的利用是古人的生存方式发生根本性改变的直接原因，所以楚先民对红色产生一种热爱、崇拜、感激甚至畏惧之情。红色已经形成了稳定的象征性，具有英勇、悲壮、激烈、旺盛、温暖、喜悦、圣洁、庄严等象征性。黑色具有深、广、高、大、神秘等象征意义，可能暗示了楚人对死亡和黑暗的恐惧心理，因此被楚人以崇高而神秘的心态来运用。我们可以在张肇铭的《杜鹃》（年代不详，70cm×35cm）、胡智勇的《生命鼓舞》等大量荆楚画派作品中清晰地看到他们对奇幻瑰丽的楚艺术色彩审美认知的传承性。

三、荆楚画派的艺术启示

荆楚画派艺术理念清晰、宗旨明确，在观念上体现出更强的地域文化自信，而用荆楚画派来定位这一艺术家群体相对于更早有人提出的长江画派而言，更具准确性和理论性。他们创作出的一系列艺术精品，受到了学界专家和艺术爱好者的广泛关注和一致好评。荆楚画派虽然目前处在艺术探索的初期，艺术表现语言没有高度统一，笔墨精神的传统性和艺术题材的地域性也给了它一些限制，但在理论共性与个体自觉、继承传统与时代使命、厚植根基与创新发展的层面都为今天湖北绘画艺术界带来了不少有益启示。

（一）理论共性与个体自觉

荆楚画派注重国风，国风即中国特色、中国风格和中国气派。人生观、世界观和价值观是文艺创作的灵魂。所有艺术的形式语言都是三观的载体。一旦离开了积极、健康、阳光的三观，再有独创性的形式语言也都会显得苍白无力。反映时代精神作为文艺的重要使命是由文艺的基本性质决定的。荆楚画派画家们有共同的清晰认知：他们的创作只有深深根植于荆楚大地这片热土，其作品才能有特色、有思想、有灵魂。荆楚画派画家坚定不移、持之以恒地用其独特情感和审美观念去努力创作体现荆楚文明精髓、反映高尚审美追求、传播积极价值观念和展现鲜明荆楚特色、荆楚风格和荆楚气派的艺术精品。荆楚画派注重楚韵，即强调有楚地风韵的审美意境。他们笔下的一人一物、一山一水、或是一草一木，都是对荆楚地区风土人情的情真意切描绘，饱含着每个画家对荆楚这片热土的眷恋。

他们也许在风格上没有高度一致，但无一例外都很注重审美理念上的共性，不断致力于强化地域性的审美风尚。他们所呈现出的“各美其美，美美与共”的趋向，不失为中国画繁荣发展的有益方向。

（二）继承传统与时代使命

荆楚大地孕育出了开浪漫主义文风的伟大诗人屈原。自春秋战国时期楚人就具有了拼搏、进取、开放、创造的明确意识。荆楚画派抓住复兴传统文化的时代要求这一历史契机诞生并迅速发展。“荆楚画派”直接继承和发扬了荆楚文化传统精神。这是基于湖北作为“华中之中”的地理优势、辐射优势和荆楚文化的光辉历史而形成的文化自信和文化自觉，是时代赋予湖北画家们的使命。

每一个时代都要创造具有强烈时代性的文化形态，艺术作为文化的组成部分，同样具有时代性的形式和内涵。荆楚画派作为社会主义文艺的有机组成部分，其发生和发展必然受到这一时代精神的规约。荆楚画派的奠基人张肇铭、王霞宙、张振铎等画家作为社会主义文艺的早期探索者，他们所开辟出来的文艺道路为荆楚画派的发生发展奠定了坚实基础。而周韶华、汤文选、鲁慕迅、冯今松等新中国荆楚画派的中坚力量，对社会主义文艺思想有浓厚的感情。荆楚画派的新世纪精英，自觉自愿将对国家、对人民的深厚感情和由衷的民族自豪感诉诸笔端。从荆楚画派的实践探索可以看到，他们倡导传统，注重“道法自然”的艺术审美功能，但不拘泥于传统，也有使命感，在切实践行通过传统的笔墨精神来完成培养时代精神和当代审美。荆楚画派的这种艺术担当，值得艺术家们思考。

（三）厚植根基与创新发展

荆楚画派向纵深汲取营养可以在用笔、用墨、用线、用色、气韵等方面致敬楚骚与庄玄的浪漫和阔大，向横向汲取营养可以进一步吸收西画微妙的光色变化和多样化的造型理念。荆楚画派根植于荆楚大地这片热土，又能兼备世界视野，必能产生更大的艺术影响力。中国国画学会副会长孙克曾表示，作为楚文化的继承者，湖北画家有望弥补长安画派、浙派、金陵画派等画派之间的地域美术史缝隙，在全国打响“荆楚画派”品牌。南京艺术学院樊波教授也曾指出：“画派的产生往往意味着某种艺术谱系的形成和成熟，意味着按照某种特定审美原则所构成的艺术系统内在生命力和影响力的确证，从而可以从整体上促进一个地区的绘画水准品质的提升。”^[15]

荆楚画派根植于荆楚文化传统，又富于创新。王霞宙明确强调要深切关注现实生活，画“活本所有，画本所无”^[16]的形象，力倡写生，努力改变明清以降中国画陈陈相因、沉迷于摹古的弊病，努力开拓新的题材内容。汤文选画出了《说什么我也要入社》（1955年，100cm×69cm）等关注民生、深入民心的精品力作。陈迪和极富传承性和创造性的方笔山水、李乃蔚厚重扎实的写实人物、陈孟昕吸收西画之冷暖色调而形成的独特审美效果，无不使得当代中国画呈现出大放异彩的新面貌。

荆楚画派对传统的坚守和对创新的实践，显示出了重要意义。它是推动我国优秀传统文化的创造性转化和创新性发展的可贵探索，同时也为当代湖北绘画艺术界的整体发展以及艺术家的个体创作提供了一些有益参考。对百余年来历经变革与动荡，几乎完全浸润在西画审美体系中，快要失掉自身核心理念的中国绘画艺术而言，“固本浚源”坚守中国传统文化艺术精神，是未来中国画可持续发展的艺术根基。[附注]本文获得湖北省人文社科重点研究基地“湖北大学文化科技融合创新研究中心”资助。

[参考文献]:

[1]周积寅.中国画派论[J].艺术百家,2013,(6).

[2]宛少军.京派绘画的价值重建[J].中国美术,2012,(1).

-
- [3]20 世纪艺术生态与京派、海派、岭南画派的时代内涵——2014 年度中国画学研讨会综述[J]. 美术, 2014, (7) .
- [4]刘永泽, 罗丹青. 荆楚画派——中国画名家作品集: 第 1 卷•周韶华卷[M]. 北京: 北京工艺美术出版社, 2014.
- [5]苏保华, 王椰林. 唐以前“意境”观考释[J]. 湖北大学学报: 哲学社会科学版, 2014, (3) .
- [6]宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981.
- [7]周韶华. 走进中国画美学思想的深处[N]. 中国文化报, 2007-12-02.
- [8]王国能. 以“一画”之法参“笔墨”真谛[J]. 美术观察, 2017, (4) .
- [9]陈迪和. 立足传统是中国画发展的根本[J]. 美术, 2015, (1) .
- [10]陈迪和. 中国画濒临危亡, 打一场民族文化保卫战势在必行[N]. 美术报, 2014-11-15.
- [11]冯今松. 从传统走来……[J]. 美术, 2005, (12) .
- [12]丘挺. 中国画“固本浚源”的五个维度[J]. 美术观察, 2018, (1) .
- [13]刘永泽, 罗丹青. 荆楚画派——中国画名家作品集: 第 37 卷•陈迪和卷[M]北京: 北京工艺美术出版社, 2014.
- [14]牛克诚. 中国画: 生长的传统[J]. 美术观察, 2018, (1) .
- [15]樊波. 地方美术发展与画派问题[J]. 中国书画, 2016, (3) .
- [16]李瑞洪. 纪念王霞宙先生诞辰 106 周年[J]. 武汉文史资料, 2009, (8) .